

Renata Hołda
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1019-2555>
Instytut Studiów Międzykulturowych
Uniwersytet Jagielloński

Niebezpieczne dzieło sztuki. Tęcza w przestrzeniach miejskich Warszawy

A dangerous work of art. The Rainbow in the urban spaces of Warsaw

Abstract

The aim of my article is to present events which took place a few years ago, unfolding with a varying dynamism and temporary hiatuses, revealing themselves again after a while, provoking people to action and engaging their emotions. Those events had a varied nature, but were focused on the artistic installation “The Rainbow”. The Polish performer Julita Wójcik, on commission of the Adam Mickiewicz Institute, constructed an arched structure with artificial flowers in the colours of the rainbow woven into it, and placed it in Plac Zbawiciela in Warsaw. This was not the first public presentation of the work – it was its new location that aroused social controversy. The emergent conflict gradually became polarized, dividing people into supporters of “The Rainbow” and its opponents. The installation itself became one of the most recognizable works of contemporary art in Poland, an important and fashionable tourist spot of the capital city, as well as a place for demonstrations and happenings or religious or carnival activities. The events around “The Rainbow” indicate that an artwork introduced into public space and confronted directly with the recipients may gain the power to provoke individuals and groups to action. While analysing them, I used Victor Turner’s concept of social drama, and also referred to the symbolic impact of artworks on people’s emotions and activities.

Key words: “The Rainbow”, urban space, social drama, public art

* * *

Celem artykułu jest zaprezentowanie wydarzeń rozgrywających się kilka lat temu z różnym dynamizmem, przycichających chwilowo, by za czas jakiś ujawnić się na nowo, prowokując ludzkie działania i angażując emocje. Wydarzenia te miały różny charakter, a koncentrowały się wokół instalacji artystycznej *Tęcza*. Polska performerka Julita Wójcik na zlecenie Instytutu Adama Mickiewicza zbudowała łukowatą konstrukcję, w którą wpleciono sztuczne kwiaty w kolorach tęczy, i ustawiła ją na warszawskim Placu Zbawiciela. Choć nie była to pierwsza publiczna prezentacja dzieła, to właśnie ta lokalizacja wzbudziła społeczne kontrowersje.

Konflikt, który się ujawnił, stopniowo się polaryzował, dzieląc strony na zwolenników *Tęczy* i jej przeciwników. Sama instalacja stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł sztuki współczesnej w Polsce, ważnym i modnym punktem spacerowym i turystycznym stolicy, a także miejscem demonstracji i happenin-gów oraz działań o charakterze religijnym lub karnawałowym. Wydarzenia wokół *Tęczy* wskazują, że dzieło wprowadzone w przestrzeń publiczną i skonfrontowane bezpośrednio z odbiorcami może zyskać moc prowokowania działań jednostek i grup. Analizując je, wykorzystałam koncepcję dramatu społecznego Victora Turnera, a także odwołam się do symbolicznego wpływu dzieł sztuki na ludzi, ich emocje i działania.

Słowa kluczowe: *Tęcza*, przestrzeń miejska, dramat społeczny, sztuka publiczna

Odebrano / Received: 31.01.2020

Zaakceptowano / Accepted: 20.05.2020

Przedstawienia mogą uświęcać, mogą też przerażać¹

Bo najbezpieczniejsze dzieła sztuki to te, którym najtrudniej nadać znaczenie. Im mniej wyraziste, bardziej wieloznaczne, tym cenniejsze dla krytyków, a zarazem bardziej odporne na ogień. To nie sarkazm, taka jest prawda²

Wprowadzenie

Celem artykułu jest zaprezentowanie sytuacji, gdy dzieło sztuki wprowadzone w nieobojętną dla jego interpretacji przestrzeń miejską stało się ośrodkiem różnych działań i aktywności. Wydarzenia te, zabawne i prześmiewcze, kontrowersyjne, a czasem przejmujące, wywołujące niepokój lub oburzenie, koncentrowały się wokół instalacji *Tęcza* autorstwa polskiej performerki Julity Wójcik. Na zlecenie Instytutu Adama Mickiewicza artystka zbudowała łukowatą konstrukcję, w którą wpleciono kolorowe sztuczne kwiaty. Umieściła ją na warszawskim Placu Zbawiciela, gdzie, z przerwą, znajdowała się przez około cztery lata. Konflikt, który ujawnił się w związku z tą instalacją, stopniowo polaryzował się, dzieląc strony na zwolenników *Tęczy* i jej przeciwników, co miało wydźwięk klasyfikacyjny i wartościujący, czego dowodzi na przykład ta opinia:

Odsłona *Tęczy* na Placu Zbawiciela stała się pretekstem do manifestacji skrajnych postaw, z jednej strony tzw. wartości europejskich, lewicowo-liberalnych (narzucanych nam rzekomo z UE), a z drugiej patriotycznych i chrześcijańskich przynależnych zdecydowanej większości społeczeństwa, które jest zachowawcze, nastawione do tego wszystkiego co nowe sceptycznie, niechętnie lub wręcz agresywnie...³.

¹ Schechner 2000, s. 9.

² Krasny 2013.

³ Magazyn Sztuki 2014.

Dodać należy również, że dla jednych „obrona” instalacji była bez mała obowiązkiem, inni za swoją powinność uznawali doprowadzenie do jej usunięcia: legalnego lub „obywatelskiego”. Sama *Tęcza* natomiast, stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł sztuki współczesnej eksponowanych publicznie w Polsce, ważnym i modnym punktem spacerowym i turystycznym stolicy, a także miejscem demonstracji, nabożeństw i happeningów.

Historia Tęczy

Wariant instalacji znany z Placu Zbawiciela był trzecią realizacją tego projektu. *Tęcza* – a pierwotnie wycinek jej łuku – została stworzona jako część zamierzenia artystycznego *Flower Power*, realizowanego w lecie 2010 roku w Wigrach. Pomysłodawczynią wydarzenia, w ramach którego eksponowano dzieła wykorzystujące kwiaty jako tworzywo, a nie tylko temat, była Agnieszka Tarasiuk:

Inspiracją projektu nie jest więc sztuka o kwiatach, ale taka, która używa ich jako swojego materiału. Nie tylko conceptualna. Także ta czysto estetyczna, a nawet nieprofesjonalna. Wiejskie kwiatowe ogródki pielęgnowane przez panny na wydaniu, miejskie kwietniki, balkonowe skrzynki i cementarne wieńce, kwietne dywany układane na katolickie święto Bożego Ciała czy buddyjskie mandale z płatków. Tradycyjnie obecność kwiatów znaczy wszystkie najważniejsze momenty życia – narodziny, inicjację, utratę dziewictwa, śmierć⁴.

Tęcza Julity Wójcik zaproszonej do udziału w przedsięwzięciu, uwita – jak pisano – z „cementarnych sztucznych kwiatów”⁵, „podpierała” niszczące mury pokamedulskiego klasztoru, w którym mieścił się Dom Pracy Twórczej, w tym czasie objęty już decyzją o likwidacji.

Kolejny raz instalacja, znacznie większych rozmiarów, pokazywana była jako część inicjatywy „Fossils and Gardens”, organizowanej w ramach Zagranicznego Programu Polskiej Prezydencji 2011, koordynowanego przez Instytut Adama Mickiewicza. *Tęczę*, tym razem w postaci pełnego łuku, można było oglądać od 24 września do 2 grudnia 2011 roku na placu przez Parlamentem Europejskim w Brukseli. Na podstawie relacji prasowych można wywnioskować, że instalacja nie budziła większych emocji, wywoływała raczej pozytywne reakcje, a oglądający ją ludzie niekiedy tylko wyciągali z konstrukcji sztuczne kwiaty i zabierali je „na pamiątkę”. Warto podkreślić jednak, że już wówczas zmienił się sposób odbioru dzieła. Tworzywo, z którego było zrobione (sztuczne kwiaty) straciło swą ważność na rzecz formy (łuk tęczy), a całość zaczęto łączyć z „europejskimi” wartościami, z tolerancją i otwarciem.

⁴ *Tęcza nad Wigrami* 2010.

⁵ *Tęcza nad Wigrami* 2010.

Po zagranicznej prezentacji właściciel zdecydował o przeniesieniu instalacji do Polski. Jak wskazywano, o decyzji takiej przesądziły względy estetyczne – kolorowa *Tęcza* wzbudzała dobre skojarzenia i radość. Pierwotnie miało być to dzieło „wędrujące”, eksponowane w różnych miejscach, z których pierwszym miał być okrągły skwerek pośrodku warszawskiego Placu Zbawiciela. Planowano, że będzie tam wystawiona przez trzy miesiące. Samo umiejscowienie, jak wyjaśniano później, podyktowane było względami praktycznymi – bliskością ulicy Mokotowskiej, na której znajduje się siedziba Instytutu Adama Mickiewicza, chcącego przy tej okazji zaznaczyć swą obecność w życiu lokalnej społeczności⁶. W wyborze lokalizacji niebagatelną rolę odegrały również walory tego fragmentu miejskiej przestrzeni:

Drugim powodem, jaki przemawiał za umieszczeniem „Tęczy” właśnie na placu Zbawiciela jest aspekt estetyczny. Łuk tęczy idealnie wpisuje się w architekturę i podkreśla łukowato wygięte budynki otaczające plac Zbawiciela. Jest to też miejsce, gdzie spotyka się wielu młodych ludzi, co czyni go idealną przestrzenią do prezentacji tego typu projektu⁷.

Mimo kontrowersji pojawiających się z racji podejrzeń o wykorzystanie przez twórczynię *Tęczy* wcześniejszego projektu Beaty i Pawła Konarskich oraz przejścia zeń zarówno formy, jak i pomysłu na usytuowanie obiektu⁸, instalację zaczęto wznosić w wybranym miejscu na przełomie maja i czerwca 2012 roku. Swój ostateczny – jak się wówczas wydawało – kształt osiągnęła 8 czerwca. W okolicznościowych wywiadach autorka koncepcji podkreślała, że wykorzystanie wielokulturowego symbolu – tęczy, daje wiele możliwości interpretacyjnych, „ale zawsze powinna ona nieść pozytywne skojarzenia”, „budzić radość i poprawiać samopoczucie”⁹. Podkreślała uniwersalną wymowę dzieła:

„Tęcza” pojawiła się w momencie organizacji wielu wydarzeń: 2 czerwca odbyła się Parada Równości, za chwilę będziemy mieć Boże Ciało, a zaraz potem – otwarcie Euro 2012. Ona pasuje niejako do wszystkich tych wydarzeń, co sprawia, że tym samym podkreśla moje główne założenie: żeby „Tęcza” nie była zaangażowana społecznie czy politycznie, aby była całkowicie wolna od jakichkolwiek narzuconych znaczeń. Po prostu – aby była piękna¹⁰.

Rzeczywiście byli tacy, którzy zachwycali się nowym dziełem sztuki: „W centrum Warszawy wygląda zjawiskowo, jakby dziecko namalowało ją w powietrzu farbkami”¹¹. *Tęcza* nie zawsze jednak budziła tylko pozytywne odczucia. Nietrafne okazały się

⁶ Aka 2012.

⁷ Aka 2012.

⁸ Magazyn Sztuki 2014.

⁹ Supernak 2012.

¹⁰ Supernak 2012.

¹¹ Pawłowski 2012.

również oczekiwania, że instalacja będzie traktowana jako neutralne dzieło sztuki, nie niosące za sobą żadnego konkretnego przesłania a zatem niezaangażowane politycznie i społecznie¹².

Pierwsze oznaki, że tak się nie stanie, pojawiły się już w momencie wznoszenia stalowego stelaża. Jednym z wczesnych przykładów takich reakcji może być, niepozbawiona ironicznych uwag dotyczących kondycji współczesnej sztuki, dyskusja na nieistniejącym już portalu „Rebelya”, która wywiązała się już 6 czerwca 2012 roku. Impulsem do wymiany spostrzeżeń było – jak pisano – pojawienie się na stołecznym placu „szkaradzieństwa w kształcie gejowskiej tęczy”¹³. Powstanie konstrukcji łączono z niedawną Paradą Równości, której miała być spóźnionym elementem. Interpretacja taka wynikała zarówno ze zbieżności czasowej tych dwóch zdarzeń, z formy instalacji (łuk tęczy), przede wszystkim zaś z liczby wykorzystanych w niej kolorów tworzących sześć pasów i kojarzących się w ten sposób ze znakiem ruchu mniejszości seksualnych. Skojarzenie to wydawało się tym bardziej prawdopodobne, że Plac Zbawiciela był miejscem spotkań grup mniejszościowych, a niektóre znajdujące się tam lokale określały siebie jako „LGBT *friendly*”. Początkowo zresztą to właśnie ich właściciele łączeni byli z pomysłem wzniesienia konstrukcji, jako pewnego rodzaju reklamy¹⁴. W ciągu kolejnych dni obserwatorzy zauważyli, że *Tęcza* zasłania widok na kościół pod wezwaniem Najświętszego Zbawiciela, jeden z nielicznych ocalałych zabytków przedwojennej Warszawy. Wzbudziło to dość niechętnie komentarze. Za niestosowne uznano również fakt ustawienia instalacji na trasie publicznej procesji organizowanej w dniu katolickiego święta Bożego Ciała. Uznano to za rodzaj prowokacji, choć z drugiej strony, niektórzy uważali, że łuk z kwiatów może być uznany za fragment plenerowej dekoracji przygotowanej na nadchodzącą uroczystość.

Sygnalem narastającego wzburzenia były pojawiające się opinie o marnotrawieniu publicznych środków wydatkowanych przez miasto na pracę Julity Wójcik, które mogłyby być, zdaniem oponentów, wykorzystane w inny sposób – przeznaczone na potrzeby dzieci lub na inną, bardziej potrzebną instalację miejską¹⁵. Innego rodzaju krytyka dotyczyła materiału, z którego wykonano rzeźbę. Obserwatorów zaskakiwał fakt, że dzieło, które miało być prezentowane w sezonie wiosenno-letnim zostało wykonane ze sztucznych, „chińskich” kwiatów. „Ktoś miał wizję taką dziwną” – komentowali uliczni sprzedawcy roślin¹⁶.

Instalacja *Tęcza* została zdemontowana 26 sierpnia 2015 roku ze względów formalnych – wygaśnięcie pozwolenie na lokalizację wydane przez warszawski magistrat. Wiele

¹² Supernak 2012.

¹³ <http://rebelya.pl/forum/watek/50299/>; [dostęp: 20.03. 2015]. Aktualnie link nie działa. Może to mieć związek z przepisami o RODO wprowadzonymi 25 maja 2018 roku lub z usunięciem forum lub wątku przez właściciela portalu.

¹⁴ Dubrowska 2015.

¹⁵ Dubrowska 2015.

¹⁶ Dubrowska 2015.

osób przyszło „pożegnać się” z *Tęczą*, a na pamiątkę zabrało sztuczne kwiaty. Planowano, że instalacja będzie nadal eksponowana, jednak nie na wolnej przestrzeni, lecz w obrębie którejś z instytucji kultury. W czerwcu 2018 roku, przed Paradą Równości, na Placu Zbawiciela czasowo pojawiła się kolejna tęczowa instalacja, tym razem w postaci wodno-światelnego hologramu. Wydarzenie to, odnotowane przez polskie i światowe media, w istocie było elementem kampanii reklamowej jednej z firm produkujących lody i w ramach misji społecznej prowadzącej działania na rzecz równouprawnienia.

Tęcza jako ośrodek działań

Po raz pierwszy *Tęcza* została podpalona w nocy 12 października 2012 roku, kilka miesięcy po jej umieszczeniu na warszawskim placu. Z racji wykorzystanego w konstrukcji materiału, pożar, choć nietrudny do ugaszenia, został przez strażaków określony jako „spektakularny”¹⁷. Nietrzeźwy sprawca, ujęty przez policję, nie ujawnił powodów swojego wybryku. Opinia publiczna uznała jednak, że działał jako wyraziciel sprzeciwu wobec promocji homoseksualizmu, z czym coraz częściej kojarzono tęczową instalację. Jednocześnie pojawiły się sugestie, że dewastacja plenerowej rzeźby miała miejsce ze względu na zbliżające się Święto Niepodległości.

Wywołane pierwszym spalaniem *Tęczy* emocjonalne wystąpienia oraz rozważania o jej wieloznaczności, w których wskazywano, że może być ona symbolem różnorodności, tolerancji, nadziei a nawet spółdzielczości, wprowadziła sprawę warszawskiej instalacji na poziom ponadlokalny. W dyskusji sprowokowanej zajściem, rozpoznać można najważniejsze rysy publicznej debaty dotyczącej wymowy tego dzieła sztuki, powtarzające się także przy okazji następnych incydentów. Tworzyły one swego rodzaju repertuar środków wykorzystywanych podczas późniejszych wystąpień – akcji cechujących się pewną regularnością postaw i przytaczanych argumentów, działań które nazwać można zrytualizowanymi. Wydarzenia przyczyniły się do wyraźnej polaryzacji opinii publicznej, która podzieliła się na dwa obozy: zwolenników, czy nawet „obrońców”, oraz przeciwników *Tęczy*. Ideologiczne rozumienie zdominowało wszystkie inne odczytania, jakie mogła nieść tęczowa instalacja, przyczyniając się do uformowania się dwóch stron konfliktu oraz towarzyszących im przeciwstawnych ciągów skojarzeniowych: postępowców, propagatorów tolerancji i wartości europejskich oraz ich konserwatywnych adwersarzy, łączonych ze źle rozumianą obroną wartości narodowych. Udział polityków wyrażających w mediach swe poglądy, sprawił że podział ten nałożył się dość wyraźnie na rozróżnienie lewica – prawica. Problem eskalował również dlatego, że po stronie *Tęczy* zaangażowały się władze Warszawy. Dało to okazję do interpretowania tych wydarzeń, w kategoriach aktów poparcia albo oporu wobec stołecznej administracji, czy też nawet – ze względu na przynależność partyjną prezydent miasta – ówczesnych władz państwowych.

¹⁷ *Tak wygląda...*, 2012.

„Spór o *Tęczę*” koncentrował się wokół poparcia dla praw jednostek i grup mniejszościowych do publicznej manifestacji odmienności oraz potrzeby obrony wartości uznawanych za patriotyczne i chrześcijańskie przez jednych, a za agresywne nacjonalistyczne przez drugih. Wierność tym ideałom uznanym za przeciwstawne, oznaczała akceptację instalacji lub żądania jej natychmiastowego usunięcia przez władze lub przez oburzonych obywateli. Domagano się konsultacji społecznych, pojawiły się propozycje zorganizowania referendum, w którym mieszkańcy warszawskiego Śródmieścia mieliby się wypowiedzieć „za” czy „przeciw” *Tęczy*. Problematiczne dzieło sztuki było przedmiotem obrad rady miejskiej Warszawy oraz elementem sporu w czasie kampanii samorządowej w 2014 roku. Kandydat na prezydenta stolicy zadeklarował, że jednym z jego pierwszych zarządzeń będzie usunięcie pracy Julity Wójcik z Placu Zbawiciela. Warszawska Wspólnota Samorządowa wystąpiła z listem otwartym do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w którym wzywała do ochrony dziedzictwa kulturowego Warszawy i demontażu *Tęczy* – jako dzieła sztuki współczesnej, niepasującego do historycznej zabudowy Placu Zbawiciela i zaburzającego regularność założeń urbanistycznych historycznej Osi Stanisławowskiej.

Najgłośniejszy akt sprzeciwu wobec *Tęczy* miał miejsce w Święto Niepodległości – 11 listopada 2013 roku. Podczas Marszu organizowanego przez prawicowe organizacje podpalono instalację na Placu Zbawiciela. Kwiatowe ozdoby spłonęły wówczas całkowicie, pozostawiając tylko ogołocony stelaż. W mediach społecznościowych prawie równocześnie pojawiły się nie tylko relacje dotyczące tego wydarzenia, ale także aktywne grupy zwolenników i przeciwników *Tęczy*, wzywające do jej obrony i szybkiej restauracji, bądź – przeciwnie – do podjęcia działań na rzecz jej ostatecznego usunięcia. Zainaugurowano akcję zachęcającą do wtykania w osmolony szkielet żywych kwiatów. Zgodnie z zamiarem jej organizatorów, rośliny nie miały stać się stałym elementem dzieła, ale związany z nimi gest miał wyrażać aprobatę dla inicjatywy jego odbudowy. W ramach specyficznie rozumianego poparcia wylano także kubły kolorowej farby na chodnik i jezdnię na Placu Zbawiciela. Inna samorządnie organizująca się grupa zawiązała komitet obywatelski, który rozpoczął publiczną zbiórkę pieniędzy przeznaczonych na dofinansowanie odbudowy spalonej instalacji i kolejne jej rekonstrukcje, których konieczności się spodziewano. W tym przypadku członkowie komitetu deklarowali nie tyle swoje poparcie dla idei tolerancji i europejskich wartości, ale podkreślali, że celem podjętej akcji jest wyrażenie sprzeciwu wobec dewastacji przestrzeni publicznej. Pojawiały się głosy, że *Tęczę* – miejskie dzieło sztuki – należy zostawić taką, jaka była po pożarze. Argumentowano, że przez to stała się bardziej warszawska, nawiązująca do trudnej historii miasta, a jednocześnie wpisująca się w nią¹⁸.

Ostatecznie władze miasta w porozumieniu z autorką instalacji zdecydowały o czasowym usunięciu *Tęczy* oraz o jej konserwacji i ponownym odtworzeniu. Także sama

¹⁸ Staszyc 2012.

artystka, choć zaznaczała, że robi to ostatni raz, zachęcała do odbudowy rzeźby w imię tolerancji, proponując by zrekonstruowany łuk stanął na placu Zbawiciela przed Międzynarodowym Dniem Walki z Homofobią (17 maja). Finalnie zdecydowano, że *Tęcza* pojawi się na dawnym miejscu w rocznicę wstąpienia Polski do Unii Europejskiej. Decyzjom tym towarzyszyły protesty przeciwników takich rozwiązań, niesłusznie przedstawiane jako głosy wyłącznie ortodoksyjnych katolików czy środowisk ultraprawicowych. Rzeczywiście jednak, ci ostatni wprowadzali w przestrzeń publiczną najbardziej skrajne wypowiedzi:

W rozmowie z reporterami Superstacji Winnicki mówił, że tęcza powinna być biało-czerwona, a nie „pedalska”. Wtórował mu Krzysztof Bosak, inny działacz narodowców. – Liczymy na protesty społeczne, zorganizujemy demonstrację. Tęcza kojarzy się z dominacją środowisk lewicowych, ustawili ją tak, jakby wciągnęli flagę na maszt – mówił¹⁹.

Ze względu na spodziewane zagrożenie, w ramach przeciwdziałania ewentualnym zniszczeniom, na zrekonstruowanej *Tęczy* zainstalowano system zraszający uruchamiający się przy próbach podpalenia, a tworzące ją kwiaty zostały nasyczone niepalną substancją. Rzeźbę objęto całodobowym monitoringiem i wprowadzono nadzór straży miejskiej. Mimo tego *Tęczę* usiłowano podpalić już dwa dni po jej ponownym ustawieniu, a podobne próby były podejmowane w kolejnych miesiącach. W rocznicę najbardziej głośnego podpalenia, wokół stanął „żywy mur” złożony z jej zwolenników. Przeciwnicy natomiast działania takie określili jako nieumotywowany „ekscentryzm środowisk lewicowych”²⁰.

Wiele działań koncentrujących się wokół instalacji Julity Wójcik miało wyraźnie prześmiewczy i zabawowy charakter, niepozbawiony niekiedy intencji edukacyjnych. Jedna z agencji reklamowych uruchomiła niekomercyjną stronę internetową, na której można było głosować za lub przeciw *Tęczy* (ratuj tęczę – spal tęczę). Po oddaniu głosu pojawiał się wykres w kształcie wielobarwnego łuku, który częściowo przybierał czarną barwę – proporcjonalnie do liczby głosów oddanych przez przeciwników instalacji. W Sieci pojawiła się również gra „Bitwa o Tęczę”, mimo nieskomplikowanej fabuły ciesząca się pewnym powodzeniem:

Wcielasz się w postać przeciwnika tęczy. Twoim zadaniem jest powstrzymać hipsterów, homoseksualistów, Annę Grodzką i Hannę Gronkiewicz-Waltz, którzy chcą odbudować konstrukcję na placu Zbawiciela. Wszystkie te postaci próbują podejść do szkieletu tęczy, by zatknąć weń kwiatek. Żeby ich powstrzymać, rzucasz w nich koktajlami Mołotowa²¹.

¹⁹ *Ruch Narodowy...*, 30.04.2015.

²⁰ *Siek* 2014.

²¹ *Flashowa gra...*, 15.04.2015.

Okolice, w których znajdowała się *Tęcza* stały się miejscem działań artystycznych o charakterze kontestacyjnym. W maju 2013 roku zapowiedziano tam performans aktywistów proekologicznej grupy „Fuck For Forest”, walczącej między innymi o prawo do publicznej nagości²². Mimo nagłośnienia wydarzenia i dużego zainteresowania, które wzbudziło wśród dziennikarzy, prowokacyjne przedstawienie nie odbyło się. Jako konkurencyjne wydarzenie zapowiedziano odprawienie nabożeństwa ekspiacyjnego „za grzechy nieposzanowania godności ludzkiego ciała”. Warto zresztą dodać, że nabożeństwa, rekolekcje i katechizacja organizowane przez Akcję Katolicką i grupy modlitewne z pobliskiego kościoła były stałym elementem działań społecznych prowadzonych na Placu Zbawiciela.

Tęcza niewątpliwie budziła zainteresowanie, była chętnie fotografowana, stając się atrakcyjnym tłem do licznych „selfie” lub też stanowiąc okazję do – dość niebezpiecznej – zabawy. Zanotowano próby wspinania się na konstrukcję, zawieszania na niej transparentów i plakatów z różnymi treściami. W Internecie można było znaleźć amatorskie krótkie filmy, na których widać samochody „driftujące” wokół konstrukcji. Wizerunek *Tęczy* był przekształcany w różny sposób, pojawiał się na afiszach, rysunkach satyrycznych, w memach internetowych i na drobnych gadżetach. Jedna z firm wyprodukowała nawet legginsy, na których umieszczono charakterystyczne motywy kojarzące się z warszawskim Placem Zbawiciela. *Tęcza* stała się obiektem wykorzystywanym w różnych działaniach artystycznych, „flash mobach” i innych nieformalnych wydarzeniach, wśród których wymienić można na przykład akcję całowania się pod *Tęczą*. Jerzy Koszałka, artysta multimedialny, dokonał nawet spalenia *Tęczy*, a właściwie jej niewielkiej makiety na wernisażu wystawy prezentowanej przez BWA w Jeleniej Górze, zatytułowanej wymownie „Gorzki to chleb jest polskość”.

W końcowej fazie dyskusji na temat *Tęczy* pojawiły się starania przeniesienia akcentów z jej budzącej kontrowersje formy na społeczny wymiar dzieła sztuki umieszczonego w przestrzeni publicznej, a przez to będącego własnością wszystkich. Apelowano o zachowanie postaw obywatelskich, odwoływano się do troski o wspólne dobro, o poszanowanie dzieła sztuki, mającego poza artystyczną również wartość ekonomiczną²³. Interesujące były także próby zneutralizowania, czy wręcz zmiany wymowy *Tęczy*. Wśród nich najbardziej znana jest propozycja utkania tęczy z kwiatów w kolorach białym i czerwonym, czyli w barwach polskiej flagi narodowej, czy też dodania do kolorów wybranych przez autorkę, brakującego siódmego koloru (indygo). Pojawiały się sugestie przeniesienia *Tęczy* w inne miejsce, w okolice jakiegoś placu zabaw, do innej dzielnicy miasta (Ursynów) lub też w ogóle poza Warszawę, do Krakowa, Gdańska lub Poznania. Inną grupę propozycji stanowiły projekty zastąpienia *Tęczy* innym miejskim monументem: pomnikiem Jana Pawła II, Świętej Rodziny lub – jako swego rodzaju rewanż – po-

²² *Wielkie rozczarowanie...* 2015.

²³ Zob. np. *Tęcza budzi protesty* 2014

mnikiem heteroseksualizmu (inicjatywa Komitetu Społecznego Plac Zbawiciela 2016). Przypomniano także przedwojenne (z 1931 roku) plany wzniesienia na Placu Zbawiciela pomnika Najświętszego Serca Chrystusa Króla, niezrealizowanego wówczas ze względu na kryzys ekonomiczny, braki formalne w dokumentacji, a potem wybuch II wojny światowej²⁴.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy wszystkie z przedstawianych bardzo różnych propozycji²⁵ były zgłaszane na serio. Można zresztą przypuszczać, że to, co dla jednych było satyrą lub działaniem prześmiewczym, innym jawiło się jako pomysł na właściwe rozwiązanie problemu.

Co się wydarzyło pod Tęczą?

Opisane wydarzenia układają się w sekwencję działań, którą Victor Turner nazwał dramatem społecznym (*social drama*), uniwersalnym wzorem występującym na wszystkich poziomach struktury społecznej i w każdej kulturze. „Dramaty społeczne – pisał badacz – mają zdolność do „klasyfikowania” opozycji i zamieniania ich w konflikt”²⁶. Zjawisko to jest publiczną reakcją na sytuację, która uznawana jest za przekroczenie reguł kulturowych, nie zawsze związanych z formalnym naruszeniem prawa:

Pierwsza faza dramatu społecznego pojawia się wówczas, gdy norma lub normy uważane za kluczowe dla podtrzymania relacji między osobami lub podgrupami w bardziej lub mniej spójnej społeczności zostają złamane lub ostentacyjnie zlekceważone. Często przybiera to postać symbolicznego gestu skupiającego na sobie publiczną uwagę. Może to być akt nieposłuszeństwa obywatelskiego, bunt herbaciany w bostońskim porcie, wyzwanie rzucone wodzowi przez afrykańskiego myśliwego odmawiającego należnego prawa do części upolowanego mięsa itp. Jeśli coś takiego się zdarzy, nikt nie może przymknąć oczu na konsekwencje²⁷.

W sytuacji narastania kryzysu – jak wskazywał autor *Procesu rytualnego* – okoliczności wymagają podjęcia działań naprawczych i wdrożenia rozwiązań mających zażegnać niezgodę. Następuje to w kolejnym etapie, który cechuje się obecnością działań mających na celu przywrócenie równowagi. Najważniejszą częścią tego stadium są publiczne performanse organizowane przez oponentów lub zwolenników dotychczasowego porządku, przyjmujące różną formę: rytuałów (procesji, nabożeństw), demonstracji i pikiet, działań administracyjnych i prawnych, zabaw czy też wydarzeń artystycznych i relacji telewizyjnych. Jak zauważył przywołany badacz „(...) w fazie działania

²⁴ Jabłoński 2010.

²⁵ Magazyn Sztuki 2014; Pawłowski 2012.

²⁶ Turner 2005b, s.12.

²⁷ Turner 2005b, s. 180.

przywracającego równowagę zarówno pragmatyczne techniki, jak i działanie symboliczne osiągały swój najpełniejszy wyraz”²⁸.

Przedstawienia kulturowe cechują się tendencją do szerokiego wykorzystywania symboli i manipulowania nimi²⁹. Nieobojętne dla nich jest również sprawne wykorzystywanie przestrzeni, zawłaszczanie jej i użytkowanie w nie do końca sankcjonowany sposób. Do takich działań nie są wybierane na ogół miejsca przypadkowe, ale miejskie place, ulice i skwery, które są nacechowane historycznie i politycznie oraz takie, na których nieformalna aktywność zostanie zauważona:

W „teatrze bezpośrednim” wielkie tereny publiczne zmienia się w teatry, w których rozgrywa się zbiorową refleksję i przedstawia płodne, widowiskowe wybryki. Parady, masowe wiece, teatr uliczny, seks i życie towarzyskie – wszystko zostaje przerysowane, zrytualizowane, wystawione na pokaz³⁰.

Działania naprawcze mogą przyjmować różne formy, spektakularne i bardziej zwyczajne, prześmiewcze i poważne, pokojowe i pełne przemocy. Jakikolwiek jednak by one były, ich rezultat nie jest oczywisty i nie zawsze musi oznaczać odtworzenia porządku sprzed kryzysu, lecz może skutkować powstaniem całkiem innego konsensu lub schizmą³¹. Przywrócony porządek może jednak okazać się kruchy, a procesualny schemat może ponownie uruchomić się pod wpływem kolejnego bulwersującego społeczeństwo wydarzenia.

Postawienie *Tęczy* na Placu Zbawiciela spowodowało aktywizację opisaną wyżej dramatycznej sekwencji. Zarówno akty palenia konstrukcji, jak i inne działania zmierzające do jej symbolicznej i rzeczywistej ochrony, wypowiedzi polityków, ludzi kultury, ale również zwykłych obywateli czujących się zobowiązanymi do zabrania głosu, można rozpatrywać jako akty rytualne, zmierzające do przywrócenia porządku i stanu społecznej równowagi. Prezentowały różne gatunki przedstawień kulturowych, także takie, w których wykorzystywano dobrze rozpoznawalne polskie narodowe symbole (flaga, godło), pieśni i hasła antykomunistyczne kojarzące się z patriotyzmem oraz slogany użytkujące elementy powstańczej retoryki i nawiązujące do bohaterów narodowych (Józef Piłsudski, Jan Paweł II). Użycie tych wszystkich elementów, układających się w różne konfiguracje, jest symptomatyczne. Oznaczało odwołanie się do pamięci wyborów i zmagania niepodległościowych, które stanowią podstawy, na których ufundowano dominujący typ polskiej tożsamości. Wykorzystanie symboli patriotycznych stwarza wrażenie wierności narodowym pryncypiom i nawiązuje do narodowej solidarności,

²⁸ Turner 2005a, s. 30.

²⁹ Schechner, 2000, s. 92.

³⁰ Schechner 2000, s. 88.

³¹ Turner 1957.

skonsolidowanej przeciwko obcym. Sugerują stan walki, przypominając równocześnie przy tym, że zrytualizowane działania i symbole (często te same) mogą zarówno legitymizować władzę, jak i demonstrować bunt wobec niej. Elementy te – ze względów oczywistych – ujawniły się szczególnie widocznie w najbardziej znanym przykładzie spalenia *Tęczy* – 11 listopada 2013 roku, kiedy obchodzono Narodowe Święto Niepodległości. Siła oddziaływania działań ukierunkowanych na unicestwienie *Tęczy* została spotęgowana jeszcze poprzez wybór daty i formę „ataku” na instalację, spaloną podczas demonstracji przybierającej czasowo formę regularnej bitwy z siłami porządkowymi, co sprzyjało dalszej dramatyzacji konfliktu. Przejście w masowym pochodzie w ten szczególny dzień i spalenie niechcianej konstrukcji nadały tym działaniom szczególny wymiar i ujednoznaczyły ich symbolikę, wpisując się w tradycję obrzędów protestu:

(...) polowania na czarownice, stawianie w stan oskarżenia, masowe protesty przeciwko innym postrzeganym jako wróg zewnętrzny – potwierdzają cele narodowe i wykuwają solidarność narodową na zasadzie reakcji³².

Podpalenie *Tęczy*, nawet gdy nie towarzyszyły mu żadne szczególne okoliczności rocznicowe, było rodzajem nieoficjalnego przedstawienia kulturowego, którego forma nie mieści się w przyjętych standardach demokratycznych. Poprzez środki rytualne i zastosowanie ognia chciano wpłynąć na rzeczywistość, czyli uzyskać rezultaty wykraczające poza prosty akt zniszczenia dzieła sztuki – „(...) ikonoklazm jest czymś więcej niż niszczeniem obrazów: jest „niszczeniem twórczym”, ponieważ dokładnie w momencie ataku na obraz – „cel” zostaje stworzony kolejny obraz – oszpecaenia lub unicestwiania”³³. Trudno nie dostrzec w tych gestach zbieżności z elementami rytuałów „negatywnych”, znanych z historii i kultury, które miały na celu wskazanie obcego i wykluczenie go ze zintegrowanej grupy:

(...) symbolika palenia przedmiotów, które przedstawiają wroga, sięga czasów starożytnych. Stosowali ją księża katolicy w czasie inkwizycji. Luter w czasie reformacji, amerykańscy rewolucjoniści w walce o niezależność, naziści paląc potępione żydowskie i socjalistyczne książki oraz demonstranci w trzecim świecie, protestując przeciwko amerykańskiemu imperializmowi³⁴.

W praktykach takich użycie ognia wiązało się z przypisywanym temu żywiołowi znaczeniem symbolicznym – działaniem destrukcyjnym, ale jednocześnie oczyszczającym i odnawiającym. Stan napięcia społecznego, który ujawniał się pod *Tęczą*,

³² Kertzer 2010, s. 95–96.

³³ Mitchell 2013, s. 54–55.

³⁴ Kertzer 2010, s. 175.

niejednoznaczność sytuacji i pewien nieporządek sprzyjały występowaniu innych zrytualizowanych działań. Wiele osób występujących publicznie w związku z *Tęczą* – jako jej zwolennicy lub antagoniści – prezentowało nie tyle siebie, ile ucieleśniało pewne typy symboliczne, które „przedstawiają coś więcej niż samo swoje działanie”³⁵. Ich aktywność, pozytywna lub negatywna, była bardziej efektem kontekstu społecznego niż osobistych decyzji jednostek. Nie znaczy to, że osoby takie nie mogły wpływać na społeczność, narzucać jej znaczeń i ocen sytuacji. Działania typów symbolicznych są przerysowane i schematyczne, ale dzięki temu czytelne i możliwe do łatwej kwalifikacji. Dzięki temu ukryte antagonizmy stają się widoczne, a to co trudne do nazwania i werbalizacji jest zaprezentowane przez konkretne i rozpoznawalne działanie³⁶. W performansach organizowanych pod *Tęczą* pojawiała się zatem figura „obrońcy ojczyzny” wzywającego do ochrony tego, co ugruntowane w narodowej tradycji, oraz inne, które w imię tych samych celów apelowały o rezygnację z „polactwa”, „ciemnogrodu” i zaściankowości. Do arsenału wykorzystywanych środków należał patos, retoryka przeciwstawiająca postęp i tradycję oraz nadająca im konkurencyjne, niemożliwe do pogodzenia znaczenia. W ogólnym sensie publicznie prezentowana *Tęcza* była ujmowana jako zagrożenie *status quo* lub dobrze przyjmowany przejaw czegoś świeżego i ożywczego. Wprowadzać miała nowe jakości lub, przeciwnie, psuć to, co dawne i noszące walor swojskości.

Dlaczego jednak dzieło sztuki stało się „stało się osią ogólnonarodowej dyskusji”?

Niebezpieczne symbole

Zdaniem przywoływanego już Victora Turnera, rozwój społeczny i modernizacja nie ograniczyły nośności i użyteczności symboli. Występują one nadal w społeczeństwach nowoczesnych, uprzemysłowionych, zachowując właściwą im dynamikę i okazując swoją potęgę. Wyrażają się między innymi w sztuce, która w takich kulturach utraciła jednak swe związki z religią i zabawą, a ujmowana jest – podobnie jak teatr – jako niezależny od niej, artystyczny gatunek kulturowy³⁷. Przykład warszawskiej *Tęczy* wskazuje, że dzieło wprowadzone w przestrzeń publiczną i skonfrontowane bezpośrednio z odbiorcami może zyskać moc prowokowania działań jednostek i grup.

David Freedberg zauważył, że w społeczeństwach nowoczesnych przywykło się za „sztukę” uważać kolekcje oglądane w gmachach specjalnie do tego przeznaczonych. Jest tam ona „odpowiednio” prezentowana i zabezpieczona, oceniana i badana zgodnie z regułami określonymi przez koneserów i ekspertów. Taki sposób ekspozycji określa kontekst odbioru dzieła sztuki, sprzyja dystansowi i pozbawia wizerunki (figuracywne i abstrakcyjne) ich potencjału, czyli zdolności do niepokojącego oddziaływania, wykraczającego znacznie poza ich odczuwalną obecność. Zdaniem tego autora, tworzenie

³⁵ Turner 1988, s. 22; Schechner 2000, s. 93.

³⁶ Handelman 1991, s. 205–213.

³⁷ Turner 2005b, s. 32.

wyspecjalizowanych muzeów i galerii jest efektem przyjęcia typowej dla Zachodu filozofii, by kłaść nacisk „na bezwzględną rozdzielnąść pomiędzy rzeczywistością dzieła sztuki, a rzeczywistością jako taką”³⁸.

Porządek rzeczywistości i porządek dzieła, instytucjonalnie niegdyś rozdzielony, zostaje jednak unieważniony w przypadku umieszczenia prac artystycznych w przestrzeni niegalerijnej, w tym także w przestrzeni miejskiej, co od kilku dekad jest wyraźną tendencją wśród twórców. Tym samym mogą one wywoływać reakcje, emocje i działania, także „prymitywne, pierwotne, przedintelektualne, surowe” czy „kłopotliwe i dziwaczne”³⁹, czyli takie, których powściąganie i tłumienie jest postulowane w sytuacji czysto estetycznego, krytycznego i zdystansowanego odbioru. Dzieło włączone w potoczność, w życie codzienne, staje się jego częścią⁴⁰. Wejście w przestrzeń publiczną sprawia, że poszerza się krąg jego percepcji i oddziaływania, a przede wszystkim staje się współobecne i dostępne. Umożliwia to zaistnienie różnych, a czasem skomplikowanych i nieoczekiwanych relacji pomiędzy dziełem a odbiorcami, z fizyczną konfrontacją i przemocą włącznie. Przestrzeń miejska nie jest obojętna wobec dzieła sztuki, lecz wpływa na jego odbiór i generuje nowe znaczenia. Jego obecność może być odebrana jako przemoc symboliczna lub też samo może stać się ofiarą przemocy ze strony publiczności:

Powinno być jasne, że przemoc związana ze sztuką publiczną nie jest po prostu niezróżnicowaną abstrakcją, podobnie jak sfera publiczna, do której się odnosi. Przemoc może być w pewnym sensie „zakodowana” w koncepcji i praktyce sztuki publicznej, ale specyficzna rola, jaką odgrywa, jej status polityczny lub etyczny, forma, w której się manifestuje, tożsamość tych, którzy nią władają i cierpią, jest zawsze zagnieżdżony w określonych okolicznościach⁴¹.

Oczywiście część skutków publicznej ekspozycji dzieła sztuki może być w pewien sposób zamierzona, na przykład, gdy jest ono świadomie zaprojektowane jako „dające do myślenia”.

Freedberg, prezentując przykłady indywidualnych i grupowych reakcji na dzieła sztuki, obejmujące zarówno ekscytację, zakłopotanie, całowanie i fizyczne podniecenie, jak i próby destrukcji – różne formy ikonoklazmu, nie rozstrzygnął, co je powoduje. Wskazał jednak pewne możliwości, wśród nich utożsamienie wyobrażenia, z tym, co wyobraża, wizerunku z prototypem (ideą, osobą)⁴². Przypomina to sposób percepcji symboli, które odczytywane są „całościowo”, w których *signum* scala się z *signatum*.

³⁸ Freedberg 2005, s. 442; Belting 2012, s. 22.

³⁹ Freedberg 2005, s. XXII.

⁴⁰ Freedberg 2005, s. 443–445.

⁴¹ Mitchell 1990, p. 888.

⁴² Freedberg 2005, s. 432, Zob. także Mitchell 2013, s. 157.

Pamiętając, że „Symbole prowokują działania społeczne”⁴³, warto przypomnieć w tym miejscu, sceptycyzm z jaki antropolodzy odnoszą się do kwestii ich „międzykulturowości”⁴⁴, podkreślając, że do badań porównawczych nad tym fenomenem należy podchodzić ostrożnie, wykorzystując bogatą bazę źródłową. Wskazują, że formalnie taki sam, a nawet ten sam symbol, może mieć różne znaczenia dla ludzi – członków tej samej lub innej społeczności. Stąd postulaty, by analizować je w odniesieniu do warunków historycznych z uwzględnieniem ich temporalnej zmienności i szerszego kontekstu kulturowego:

Symbol posiada znaczenie tylko w relacji do innych symboli we wzorcu. Wzorec nadaje mu znaczenie. Stąd żaden, pojedynczy, izolowany od innych element wzorca nie może być nośnikiem znaczenia⁴⁵.

Znaczenie przypisywane symbolom nie jest dane samo w sobie, ale jest powiązane ze złożonym systemem, który dany symbol współtworzy. Ostatecznie to ludzie nadają sens symbolom, każdorazowo poddając je interpretacji i osadzając je w konkretnej rzeczywistości.

Pierwotnym zamysłem autorki *Tęczy* było stworzenie dzieła, w którym ważniejsze od formy i interpretacji jest tworzywo – sztuczne kwiaty. Trudno jednak i w tym przypadku nie zwrócić uwagi na możliwość symbolicznego odczytania półtuku „podpierającego” mury ośrodka działań artystycznych w przededniu jego zamknięcia. Kolejny raz w Brukseli *Tęcza* była eksponowana w przestrzeni – ze względu na obecność gmachów wielonarodowościowej administracji europejskiej – specyficznej, nie odwiedzanej na ogół przez zwykłych mieszkańców miasta, będącej przez to enklawą „innego” świata. Skontrastowana – dosłownie i w przenośni – z szarymi, poważnymi, oficjalnymi budynkami, budziła zainteresowanie jako ich przeciwieństwo, wprowadzając w technokratyczne „szare i szklane” środowisko kolor, nawiązanie do natury i europejskich wartości.

Warszawski Plac Zbawiciela, wybrany na miejsce ekspozycji *Tęczy* ze względu swe walory architektoniczne harmonizujące z kształtem dzieła, okazał się sąsiedztwem wpływającym bezpośrednio na sposoby jego odczytania. Dla wielu warszawiaków był on nieformalnym placem kościelnym, inni widzieli w nim miejsce naznaczone walkami i heroiczną przeszłością miasta. Dla nich umieszczenie *Tęczy* w tej przestrzeni oznaczało poważne naruszenie zasad. Sensy łączone z tym miejscem, wywodzące się z historii i tradycji, nadały instalacji znaczenia politycznego i znamion prowokacji. Niektóre wśród wielu zakładanych i świadomie niedoprecyzowanych sposobów interpretacji *Tęczy*, uległy wzmocnieniu, przesłaniając w ten sposób inne możliwości. Polisemantyczność dzieła sztuki została zastąpiona przez odczytanie jednoznaczne, eksponujące jego jedyne

⁴³ Turner 2005a, s. 42.

⁴⁴ Douglas 2004, s. 33; Turner 2005 b, s. 33–34.

⁴⁵ Douglas 2004, s. 33

„właściwe” odczytanie. Deklarowana przez autorkę instalacji jej neutralność światopoglądowa oraz otwartość dzieła⁴⁶ dla wielu odbiorców nie była już istotna. Jej praca odczytywana była przez strony konfliktu nie jako symbol, ale znak⁴⁷, a nawet emblemat niosący nie wieloznaczne, lecz niekiedy bardzo konkretne przesłanie: „Tęcza stojąca na Placu Zbawiciela w Warszawie, symbolizująca arogancki bunt mniejszości przeciwko większości Polaków”⁴⁸.

Sytuacja, w jakiej znalazła się *Tęcza* przypomina znaną badaczom kultury sytuację, w której emocjonalne odczytywanie symboli i reagowanie na nie ustępuje próbom świadomej analizy. Dramat społeczny, który rozwinął się wokół instalacji był reakcją nie na dzieło sztuki, ale odnajdywane w nim treści i niepokojące oddziaływanie. *Tęcza* została utożsamiona, z tym, co – jak odczytano – wyobraża. Potwierdzają to pośrednio obecne w dyskusjach ślady wskazanego wyżej sposobu myślenia, zgodnie z którym sztuka powinna być kanoniczna, elitarna i dostępna we właściwych instytucjach. Odmawiano w związku z tym *Tęczy* miana dzieła sztuki oraz jakichkolwiek wartości estetycznych. Pretekstem do tego była na ogół obecność sztucznych kwiatów kojarzących się z kiczem lub prymitywizmem. Chociaż niektórzy odnajdywali w niej specyficzny, niekoniecznie akceptowalny urok („jest tak samo piękna jak odpustowe zabawki, jak cukrowa wata”⁴⁹), najczęściej nazywano ją jednak „tandetą”, „paskudztwem”, „plastikowym badziewiem”, „szkaradziństwem”. Obecność tych epitetów będących przeciwieństwem rodzaju agresji językowej, obnaża bezradność wobec dzieła sztuki prowokującego do działania, ujawnia popularne poglądy na to, „co jest sztuką”, a jednocześnie jest usprawiedliwieniem destrukcji – „prawdziwej” sztuki nie należy przecież niszczyć. Takie i podobne określenia ujawniają również pokłady głębokich emocji, które wzbudzała warszawska instalacja. Udowadniają tym samym, że *Tęcza* była nieobojętna zarówno dla przestrzeni miejskiej, jak i dla użytkowników ją ludzi.

Zakończenie

Tęcza nie wywołała kryzysu, ale przyczyniła się do jego ujawnienia. Mimo że spór o to dzieło sztuki zdominowany został przez dyskusję o tolerancji i mniejszościach seksualnych, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jest kolejną odsłoną toczącej się od dość dawna debaty o polskości i polskiej tożsamości. Trwa ona od lat przynajmniej kilkunastu, intensyfikując się przy okazji dat wyznaczających święta narodowe, a także w przypadkach dramatycznych zdarzeń interpretowanych w kategoriach „polskiego losu”. Analizując dramat społeczny, który ujawnił się w związku z instalacją, należy brać pod uwagę także intelektualne konteksty, tradycje myślenia i rozprawiania o polskości.

⁴⁶ Magazyn Sztuki 2014.

⁴⁷ Przyjmuję, że znak to symbol „ściśły”, tzn. posiadający jeden wyraźnie określony punkt odniesienia, jedno znaczenie. Zob. Douglas 2004, s. 50.

⁴⁸ Pawłowicz 2014.

⁴⁹ „Tęcza jest piękna”... 2103, [komentarze] dostęp: 03.04.2015.

Bibliografia

- Aka 2012, *Dwie tęcze na pl. Zbawiciela – zbieg okoliczności?*, artykuł z dnia 05.02.2012, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,11085758,Dwie_tecze_na_pl_Zbawiciela_zbieg_okolicznosci_.html dostęp: 22.03.2015.
- Belting H. 2012, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Douglas M. 2004, *Symbol naturalne*, przeł. E. Dżurak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Dubrowska M. 2015, *Zostawcie nam tęczę! Konkurentka palmy budzi emocje*, artykuł z dnia 24.06.2015, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,11996217,Zostawcie_nam_tecze_Konkurentka_palmy_budzi_emocje.html dostęp: 03.04.2015.
- Flashowa gra „Bitwa o tęczę” 2014, <http://wawalove.pl/Flashowa-gra-Bitwa-o-tecze-a14012> dostęp: 15.04.2015.
- Freedberg D. 2005, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa.
- Handelman D. 1991, *Symbolic Types, the Body, and Circus*, „Semiotica”, vol. 85, no 3–4, p.205–225.
- Jabłoński R. 2010, *Pomnik Chrystusa Króla*, „Życie Warszawy”, 23.09.2010, <http://www.zw.com.pl/artykul/517373.html>, dostęp: 08.07.2020.
- Kertzer D.I. 2010, *Rytuał, polityka, władza*, przeł. Z. Simbierowicz, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Krasny M. 2013, *O tym, jak miałem napisać felieton, ale zrezygnowałem*, „Obieg”, (12.11.2013).
- Magazyn Sztuki 2014, *Sztuka jako zawód? Z Julią Wójcik rozmawia Krzysztof Gutfranski*, „Magazyn Sztuki w Sieci”, 02.07.2014, <http://magazynsztuki.eu/index.php/rozmowy/213-sztuka-jako-zawod> dostęp: 23.03.2015.
- Mitchell W.J.T. 1990, *The Violence of Public Art: “Do the Right Thing”*, „Critical Inquiry”, Vol. 16, No. 4, p. 880–889.
- Mitchell W.J.T. 2013, *Czego chcą obrazy?* Przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury Warszawa.
- Pawłowicz K. 2014, *Samowola budowlana HGW: Tęcza stoi nielegalnie!*, „W Polityce”, 14.11.2014 <https://wpolityce.pl/polityka/222100-samowola-budowlana-hgw-tecza-stoi-nielegalnie> dostęp 10.04.2019.
- Pawłowski R. 2012, *Tęczy nie oddamy*, 09.06.2012 http://wyborcza.pl/1,76842,11897627,Teczy_nie_oddamy.html dostęp: 03.04.2015.
- Ruch Narodowy chce zablokować montaż tęczy, artykuł z dnia 11.04.2014, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,15786361,Ruch_Narodowy_chce_zablokowac_montaz_teczy.html#TRrelSST, dostęp 30.04.2015.
- Schechner R. 2000, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza Volumen Warszawa.
- Siek A 2014., *Żywy mur wokół warszawskiej tęczy? „Ekscentryzm lokalnych środowisk lewicowych”*, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,16767519,Zywy_mur_wokol_warszawskiej_teczy_Ekscentryzm_lokalnych.html dostęp 30.04.2015.

- Staszyc M. 2012, *Realność tęczy*, „Obieg”, 14.11.2012, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/26988> dostęp 04.04.2015.
- Supernak P 2012, „*Tęcza*” na placu Zbawiciela, „Rzeczpospolita” 06.06.2012, <http://www.rp.pl/artukul/887958.html> dostęp 20.03. 2015.
- Tak wygląda spalona tęcza na Placu Zbawiciela 2012, artykuł z dnia 13.10.2012, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,12663649,Tak_wyglada_spalona_tecza_na_pl_Zbawiciela_WIDEO_.html dostęp: 03.04. 2015.
- Tęcza budzi protesty 2014, artykuł z dnia 01.05.2014, <http://www.rp.pl/artukul/1106496.html> dostęp 16.04.2015.
- „*Tęcza jest piękna*” vs. „*pozwólmy jej zniknąć*” [LISTY], artykuł z dnia 27.07.2013, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,14343632,_Teczka_jest_piekna_vs___pozwolmy_jej_zniknac___LISTY_.html#TRrelSST dostęp: 03.04.2015.
- Tęcza nad Wigrami 2010, artykuł z dnia 4.08.2010 roku, <http://news.o.pl/2010/08/04/tecza-nad-wigrami> dostęp 23.03.2015.
- Turner V. 1988, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publication. New York.
- Turner V. 2005a, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków.
- Turner V. 2005b, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. J. Dziekanowie, Warszawa.
- Turner V.W., 1957, *Schism and Continuity in African Society. A Study of Ndembu Village Life*, The University Press, Manchester.
- Wielkie rozczarowanie protestem porno 2015, „Nic się nie dzieje”, artykuł z dnia 08.05.2015, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,13828742,Wielkie_rozczarowanie_protestem_porno___Nic_sie_nie.html, dostęp: 03.04. 2015.

Źródła internetowe

<http://rebelya.pl/forum/watek/50299/>; link zarchiwizowany.

Autorka:

dr Renata Hołda

Instytut Studiów Międzykulturowych, Uniwersytet Jagielloński

e-mail: renata.holda@uj.edu.pl